

Les Vagabondes. Le Retour des héroïnes picaresques dans le roman allemand

Heinrich Detering

Volume 26, numéro 3, hiver 1994

Roman picaresque et littératures nationales

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501053ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501053ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Detering, H. (1994). Les Vagabondes. Le Retour des héroïnes picaresques dans le roman allemand. *Études littéraires*, 26(3), 29–43.
<https://doi.org/10.7202/501053ar>

Résumé de l'article

Alors que les héroïnes picaresques traditionnelles n'apparaissent que dans des récits écrits par des hommes, des écrivaines du XXe siècle ont développé une littérature picaresque résolument «féminine». L'article montre cette transformation du schéma narratif traditionnel par l'analyse d'un récit picaresque populaire du XVIIIe siècle en regard des romans de Irmgard Keun dans la République de Weimar et de Barbara Frischmuth dans l'Autriche contemporaine. Ainsi se fait voir, dans le tissu de la littérature «féministe», un fil à la fois émancipateur et amusant.



LES VAGABONDES

LE RETOUR DES HÉROÏNES PICARESQUES DANS LE ROMAN ALLEMAND

Heinrich Detering

■ Le roman picaresque, comme on le sait, est une chose sérieuse. De tous les genres narratifs traditionnels qui ont su traverser les siècles et s'affirmer par-delà les changements, aucun n'arrive mieux que le picaresque à exprimer l'isolement consécutif à une rupture avec Dieu, la société et le monde, et à représenter l'affirmation résolue et intransigeante de soi face à Dieu, à la société et au monde. Le comique du picaresque n'est que l'envers divertissant du constat fondamental teinté d'amertume que fait à Salamanque au XVI^e siècle Lázaro de Tormes, maître fripon et père originel de tous les anti-héros picaresques, à savoir qu'il est *seul*¹. Le *pícaro* n'est pas un farceur. C'est, suivant la formule d'Albrecht Schöne, « un individualiste, un guerrier solitaire, un partisan picaresque² » (Schöne, p. 22),

qui contre par l'esquive toute domination, qui proteste en anarchiste, qui se fraie un chemin en restant individualiste et seul dans son combat. Qu'il s'agisse de l'ordre social et des valeurs incontestées de la société dans laquelle il vit, ou de l'organisation du monde, bref du vrai, du beau et du bien, le gueux est quelqu'un qui en pense du mal. L'expérience fondamentale que fait le *pícaro*, c'est celle d'une solitude existentielle — comme le découvre Lázaro de Tormes au cours de la fameuse scène d'initiation.

Il n'est donc pas étonnant que dans la littérature allemande du XIX^e siècle le récit picaresque disparaisse progressivement, qu'il finisse même par ne plus figurer du tout dans le programme du réalisme dont l'exigence de *transformation* (*Verklärung*) est attaquée par

1 Pour la définition du concept, voir Jürgen Jacobs, Horst Baader (p. 82-144 et spécialement p. 29sq.), et surtout Claudio Guillén (plus particulièrement p. 385sq.) et Américo Castro ; voir aussi Hans Gerd Rötzer, Dieter Arendt, Charles Minguet, Richard Bjornson, Heinrich Detering, Gerhart Hoffmeister.

2 À moins d'indication contraire, la version française des textes cités est du traducteur.

le dissident Wilhelm Raabe qui est le seul à placer, avec son *Michel Haas* (1859), un héros picaresque à l'encontre de son temps. Sur le plan de l'histoire littéraire, ce personnage restera un phénomène isolé pour les décennies à suivre. Il est d'autant plus étonnant, dès lors, de constater dans la littérature allemande du XX^e siècle la « renaissance de ce type de roman » ou, pour reprendre la formule expressive d'Albrecht Schöne, « le retour des *pícaros* » (Schöne, p. 15).

À la faveur de ce développement, on assiste à la renaissance étonnante d'un groupe de figures qui occupent elles-mêmes une place marginale dans la tradition picaresque. Il s'agit des *pícaras*, des héroïnes picaresques. La *Courasche*/ *Courage* de Grimmelshausen (1670) et de Brecht (1941) ne survit pas que dans le nom d'un magazine féministe. Elle pourrait faire figure de mère première pour tout un mouvement de la « littérature féminine » allemande du XX^e siècle. Pour autant que je sache, si la chose a été peu remarquée, ce n'est pas uniquement en raison de la nouveauté du phénomène. Cela tient aussi à la marginalisation de bien des auteures sur le marché de la littérature, associée à la réputation douteuse d'un genre considéré traditionnellement comme littérature « inférieure », où de tout temps alternent la mise en garde moralisatrice et l'amoralité voluptueuse. L'expression comparative tardive, à partir de la fin du XIX^e siècle, d'un *mouvement littéraire féminin* dépassant les quelques écrivaines de renom créa des

conditions particulières pour la production et la réception de tels textes — ceci d'autant plus que les textes de femmes ne faisaient pas que s'adresser à des femmes, mais problématisaient la socialisation et le rôle modèle assigné aux femmes dans une société dominée par les hommes. Il serait difficile d'imaginer une thématisation aussi complexe des modèles mythologiques et des traditions littéraires du roman *pícaro* à *Poésie et Vérité* (*Dichtung und Wahrheit*), comme le fait Thomas Mann dans son *Felix Krull*, s'il n'y avait pas chez l'auteur masculin (en tant qu'auteur, pas nécessairement en tant qu'homme) cette assurance quant à sa place en littérature, cet aplomb que lui confèrent l'éducation et la tradition. Cela vaut aussi pour la réception de l'œuvre : *Felix Krull* fut reçu comme étant un *roman* — quant aux écrivaines, peu importe ce qu'elles écrivirent, cela resta inexorablement des romans *de femme*.

Grand-mère Courage et ses petites-filles : l'exemple de la *Belle Tyrolienne* (1744)

De la *Pícara Justina* (1605) de Lopez de Ubedas en passant par la *Courasche* (1670)³ de Grimmelshausen jusqu'au *Turbot* (1977) de Günter Grass, les héroïnes picaresques ont de tout temps existé dans les romans d'hommes. Il faut cependant constater que par la complexité narrative et la polysémie baroque dans laquelle elles évoluent, les Justina, Courasche et leurs nombreux épigones sont si éloignés de leurs filles modernes que le lien de parenté s'avère très faible. Un courant remontant à

3 Voir Herbert A. Arnold et J. Vemmelund.

une tradition moins lointaine peut s'avérer plus éclairant pour saisir les *pícaras* contemporaines.

Le prototype à l'origine de cette tradition est le récit de Daniel Defoe sur les *Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722). Les sœurs germanophones de cette dernière pourraient s'appeler, par exemple, Clara et Laura⁴. C'est sous l'influence bien évidente de ce modèle anglais qu'il est fait mention d'elles dans le récit de la *Merkwürdiges Leben einer sehr schönen und weit und breit gereisten Tirolerin* (1744) — « vie extraordinaire d'une très belle Tyrolienne ayant partout voyagé » —, signé par « Jacques le Pensif », pseudonyme sous lequel on a cru reconnaître l'éditeur Michael Deer lui-même. En me référant à l'analyse qu'en a fait Peter Brenner, j'aimerais donc jeter un bref regard sur cet exemple type du genre.

Comme pour le *pícaro*, les héroïnes sont de basse extraction. À la différence toutefois des romans espagnols du XVI^e siècle, on n'est plus dans le milieu des mendiants, des déracinés ou dans le lumpenprolétariat, mais dans le « plus bas peuple parmi le Tiers-État », à savoir le monde des domestiques, des petits commerçants et des gens du voyage. Leurs aventures se lisent par grands passages comme la caricature tragi-comique de l'idéal de vie poursuivi par une bourgeoisie de plus en plus consciente d'elle-même, un idéal donc où la vertu et la sagacité, le dynamisme et la diligence sont garants d'une progression continue vers

le bien-être, le bonheur familial et la considération sociale. Ayant grandi dans de basses conditions, sans domicile fixe et toujours en mouvement, ces Tyroliennes sont des *vagabondes* comme la Courage de Grimmelshausen. La duperie, la dissimulation et l'escroquerie sont les expédients auxquels elles doivent recourir à l'instar de leurs prédécesseurs masculins ; tout comme eux, elles n'arrivent à joindre les deux bouts et à se nourrir qu'au prix de mille astuces et larcins. Mais ce qui différencie radicalement les *pícaras* de leur contrepartie masculine, c'est la place importante que prend avec elles la *sexualité*. C'est rarement par libertinage et plutôt pour assurer leur survie dans un monde dominé par les hommes qu'elles sont portées, comme leur aïeule, à la *prostitution* — le terme étant à comprendre dans un sens large qui va de la complaisance sexuelle occasionnelle en vue d'un bénéfice matériel à l'exercice professionnel régulier de la prostitution. Brenner a spécifiquement souligné le fondement socio-historique bien établi de ce thème dominant (Brenner, p. 179sq.). Déjà dans la *Courasche* de Grimmelshausen, « il est manifeste qu'il n'y avait pour la femme d'alternative respectable au mariage » (*ibid.*, p. 183). L'association fréquente entre prostitution (occasionnelle) et alimentation est également présente dans la *Belle Tyrolienne* et vient souligner avec force tant le sens tout à fait économique et non érotique de la permissivité sexuelle que son lien avec la petite criminalité.

4 À ce sujet, voir Peter J. Brenner.

Si l'héroïne picaresque féminine pose la question de la possibilité ou de l'impossibilité d'une existence *respectable*, elle pose aussi celle de la détermination sociale selon le sexe et par extension celle des fondements économiques de la morale sexuelle prévalente. Infériorisées, mais ne se laissant pas démonter, livrées à la merci de tout, mais sachant s'affirmer, les *pícaras* sont en même temps des *révélatrices* (Schöne) — non seulement, comme leurs collègues masculins, de l'absence de morale dans la société et de l'hypocrisie en général, mais surtout de ce type d'amoralisme et d'hypocrisie qui résulte de la domination exercée par les hommes sur les femmes. Si les Lázaro, Guzmán, Simplicissimus et Michel Haas deviennent des gueux dans un monde de gueux, *elles* deviennent des gueuses dans un monde *masculin* de gueux. Cette tangente spécifique et inéluctable est accentuée par la seule possibilité d'ascension qui s'offre aux Tyroliennes : en tant que membres d'une troupe de comédiens ambulants, elles appartiennent (de façon passagère, comme le veut le genre) au groupe social comparativement le plus élevé parmi les *gens du voyage*. Cette amélioration tout à fait plausible de leur sort ouvre la voie à une critique sociale allégorique qui rend manifeste, par le biais visuel de la scène, du masque et du jeu, le caractère déguisé des comportements quotidiens et leur assujettissement à un rôle prédéterminé.

Évidemment, dans les récits de *pícaras* traditionnels, la critique spécifiquement féminine de l'ordre social patriarcal et la tentative

rebelle d'élaborer des contre-modèles d'émancipation sont limitées du simple fait que les écrivains sont des *hommes* qui adoptent le *rôle* de femmes racontant leur histoire. Dans *Moll Flanders* comme dans la *Belle Tyrolienne*, cela se manifeste d'une double manière : les longues scènes de libertinage ont pour but, d'une part, de créer un attrait érotique, d'autre part, elles sont teintées de *voyeurisme*. Quant à la *morale* bien masculine de l'histoire, elle annule toutes les implications critiques que le récit aurait pu entraîner, en l'interprétant comme mise en garde et rappel de la nécessité de l'institution du mariage. Une des constituantes potentielles de la narration picaresque depuis le *Guzmán de Alfarache*, soit l'ambivalence entre l'envie agressive de détruire et la défense contrite de l'ordre menacé, trouve ici aussi son expression prolongée dans la menace et, paradoxalement, la consécration de l'ordre sexuel bourgeois.

C'est au XX^e siècle qu'apparaissent pour la première fois dans la littérature allemande des femmes qui sont aussi des *sujets* de romans picaresques et que des éléments et des schèmes narratifs picaresques se retrouvent dans des textes écrits *par des femmes à propos des femmes* et s'adressant souvent en premier lieu *aux femmes*. Cette résurgence des *pícaras* se fait un peu plus tardivement que celle de leurs compères *pícaros*. Au début des années 30, Irmgard Keun fait paraître ses histoires picaresques de *la Jeune Fille en soie artificielle* et de « la jeune fille que les enfants ne devaient pas fréquenter » (*Quand je serai grande je*

changerai tout)⁵. Depuis les années 70 et dans le contexte de la deuxième grande vague d'écriture féminine ayant pour programme l'émancipation de la femme, on peut observer à nouveau, tant dans les deux États allemands qu'en Autriche, l'utilisation de formes narratives picaresques. Avec son roman *Einander Kind* (1990), Barbara Frischmuth problématise le prototype de la *pícaro* ; son entreprise s'avère jusqu'ici la plus ambitieuse, la plus convaincante du point de vue littéraire, et la plus éloquente pour le débat actuel entourant l'écriture féminine. C'est donc pour leur valeur exemplaire qu'il sera question ici de ces ouvrages de Keun et de Frischmuth. Je veux montrer :

- 1) que ceux-ci constituent, au sens fort du terme, des romans de *pícaras* dans lesquels resurgissent des formes et des traditions qui ont déjà servi aux XVII^e et XVIII^e siècles à représenter des horizons d'expérience spécifiquement féminins ;
- 2) que le récit y subit des *modulations* significatives.

Comme je suis d'avis que le récit picaresque est virtuellement possible à toute époque, je ne chercherai pas à prouver les *influences* génétiques — que l'on ne saurait certes exclure —, mais à montrer et à analyser les analogies *structurelles*.

« **Quelle saloperie que notre monde** » (Irmgard Keun, *JF*, p. 239)

Dans la *Jeune Fille en soie artificielle* (*Das kunstseidene Mädchen*) (1932), deuxième roman d'Irmgard Keun qui la consacra et fit sa notoriété comme figure de proue de la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*), Doris, la jeune héroïne de dix-huit ans qui donne son titre au roman, se définit elle-même comme *pícaro*. Les points de ressemblance avec la Belle Tyrolienne sont si frappants qu'on a l'impression que ce personnage n'était pas étranger à Irmgard Keun. Certaines concordances n'apparaissent qu'au fur et à mesure car, en bonne chevalière d'industrie, la narratrice a une tendance typique à masquer, même dans ses mémoires, la triste vérité : la contingence des conditions de vie dépeintes se reflète dans le processus même de la narration.

Doris a elle aussi des origines modestes. Elle a grandi dans une petite ville de la Rhénanie, comme enfant naturel de père inconnu — un fait qu'elle ne mentionne qu'ultérieurement (Keun, *JF*, p. 108). Son beau-père est chômeur ; il boit et malmène sa femme et sa fille (*ibid.*, p. 33). La mère, selon la formule embellissante utilisée au début des Mémoires, « travaille au théâtre, ce qui n'est pas sûr non plus par les temps qui courent » (p. 12) ; on se rend compte plus tard qu'elle est « préposée au vestiaire dans un théâtre » et prostituée à l'occasion (p. 101). Écolière, Doris fait déjà figure

⁵ En allemand : *Das kunstseidene Mädchen* et *Das Mädchen, mit dem die Kindern nicht verkehren durften*. Voir à propos de ces livres Ursula Krechel et Doris Rosenstein.

de marginale. Lorsqu'à dix-huit ans, le poste de secrétaire qu'elle venait tout juste d'obtenir lui échappe, sa déconvenue prend le même sens que, pour Lázaro, l'initiation sur le pont de Salamanque : « et je m'étais juré que plus tard je ne serais plus jamais une fille dont on se moque, mais une de celles qui se moquent des autres » (p. 109). Cette résolution prend la forme de la maxime de vie suivante : « je veux devenir une de ces vedettes qui sont tout en haut » (p. 53). Et la façon la plus rapide que la secrétaire Doris puisse imaginer pour devenir cette *vedette*, riche et admirée, c'est de se convertir en « véritable artiste » (*ibid.*).

C'est ainsi qu'elle va rejoindre les *gens du voyage* : les comédiens. Elle devient figurante au théâtre et, à partir de ce moment, ses efforts pour gravir les échelons prennent des allures tout à fait picaresques. Elle impressionne ses collègues féminines en inventant une relation amoureuse avec le directeur et réussit à enfermer subrepticement dans les toilettes sa rivale pour la priver du rôle parlé auquel elle aspire et qui ne consiste qu'en une seule réplique. Ses opiniâtres efforts ont le résultat escompté : elle peut dire la réplique, attire l'attention du directeur et se voit promettre l'admission gratuite à l'école des comédiens. « Et voilà », conclut-elle, triomphante, « cette fois, je ne suis plus tout à fait en bas de l'échelle » (p. 51). Comme toujours dans le récit picaresque, ce premier succès s'avère trompeur et marque le début d'une lente descente. Pour un rendez-vous où elle ne veut pas qu'on la voie en manteau de pluie, l'ambitieuse figurante vole au vestiaire un luxueux man-

teau de fourrure ; sur ce, on découvre aussi la vérité sur ses histoires inventées. Doris doit donc fuir ses collègues, la propriétaire du manteau, ainsi que la police. Ce n'est plus une étoile montante au firmament du théâtre, mais une criminelle en fuite, qui passe de la « ville moyenne » de la première partie à Berlin, la « grande ville » de la deuxième partie. Comble de l'ironie, au terme de la première partie, sa rivale obtient la tirade qu'elle s'était donné tant de mal pour décrocher. En fuyant dans la capitale, Doris devient une *vagabonde* comme la Courage. L'analogie avec le baroque est mise en évidence dans une réflexion apparemment naïve que se fait Doris lors des répétitions du *Camp de Wallenstein* : ressassant ce que peut bien vouloir dire cet étrange mot de « cantinière », elle se le traduit, avec une saveur toute picaresque, par « une gonze en campagne ».

Cachée à Berlin sous un faux nom, elle se retrouve sans travail et ses avoirs littéralement réduits à une seule chemise (p. 82). Doris se maintient à flot par les mêmes artifices que ses devancières picaresques. Ses efforts et leurs résultats forment dans l'ensemble un contraste tragi-comique qui dénonce satiriquement les dupes tout en permettant au lecteur de voir, par-delà la narratrice, la vanité de tous ses espoirs d'ascension sociale. Elle vole cinq chemises brodées à un poète du terroir national-allemand qui lui faisait la lecture de ses œuvres. Elle consigne son succès dans la formule aussi optimiste que succincte suivante : « Je progresse tout doucement. J'ai cinq chemises... » (P. 92.)

Le poète national n'est qu'un des nombreux hommes grâce à qui elle arrive plus ou moins bien à survivre. Elle applique à son propre cas la réflexion qu'elle se faisait en début de première partie, encore relativement confiante en son amant d'alors : « Je n'avais rien contre le fait qu'il veuille une fille qui ait du fric et tout ce que ça implique — par ambition et pour faire son chemin, ce sont des choses pour lesquelles je me montre toujours compréhensive » (p. 24). Pour survivre dans la grande ville, elle couche avec des hommes de qui elle obtient de l'argent, ou du moins un toit, ou encore des chemises, et elle souligne, d'une fois à l'autre, leur double morale en matière sexuelle. Chaque fois qu'elle se hisse plus haut, l'ascension est temporaire et la rechute certaine. Après une série d'épisodes de ce genre, Doris comprend les règles de base de la morale sexuelle bourgeoise et finit par faire la différence entre la sexualité et l'amour : « Être soûle, coucher avec des hommes, avoir beaucoup d'argent — c'est ça qu'il faut vouloir et ne penser à rien d'autre, sinon comment tenir le coup » (p. 139).

C'est selon cette règle qu'elle procède dans la troisième et dernière partie : elle s'enivre et couche avec des hommes pour de l'argent — mais elle ne tient pas le coup. Malade, démunie et amaigrie, elle passe ses nuits dans les salles d'attente des gares, dans le taxi d'un chauffeur compatissant ou sur le banc d'un parc. Se souvenant bien de son deuxième constat, à savoir que la pauvreté « n'est pas seulement une honte, mais la seule honte », Doris est sur le point de devenir effectivement une prosti-

tuée. Elle trouve refuge dans une maison habitée par des souteneurs et des prostituées où, à la suite de mauvais traitements, une de celles-ci s'ôtera la vie. Cette intrigue parallèle reflète jusqu'à son terme l'histoire de l'héroïne et illustre le point le plus bas où elle puisse tomber dans sa propre carrière de *pícara*. Défaite et reléguée aux basses classes, elle est sauvée in extremis par un homme que sa femme vient de quitter. Tout ce qu'il veut, c'est l'avoir auprès de lui dans son logis. Ce sauvetage s'avère cependant illusoire : lorsque l'épouse du nouvel amant revient, Doris doit reprendre le chemin de la salle d'attente de la gare, véritable symbole de son existence. C'est en rejoignant ceux qui sont « au plus bas de l'échelle » (p. 51) qu'elle se rend compte de la similitude de son destin avec celui d'autres exclus : les chômeurs, les juifs, les homosexuels. Dans cette histoire, le personnel est intimement lié au politique et le roman prend dans une grande mesure l'allure d'une fresque de la fin de la République de Weimar.

Ce n'est pas seulement par sa *structure* que ce roman est picaresque ; il l'est également par la série potentiellement inépuisable d'épisodes à travers lesquels se désagrège une autobiographie au cours censément continu (et menant vers le haut) et la conclusion désabusée que c'est quand même « la même chose, toujours la même chose » qui se passe (p. 149). Tous les thèmes particuliers qui y sont esquissés existent aussi dans le roman *pícaro* traditionnel : le pénible apprentissage de la vie dans une société marquée au sceau de la violence et de l'hypocrisie, l'équivoque de la vie

d'acteur, l'imposture, le mensonge, la duperie, le vol, la longue et lente descente et les brefs et trompeurs moments d'élévation. Comme dans les vieilles histoires de *pícaras*, l'accent est mis sur la sexualité comme moyen de survie, sur l'adultère et sur la prostitution occasionnelle et professionnelle.

Et pourtant, on constate un changement majeur de la *Belle Tyrolienne* à la *Jeune Fille en soie artificielle*. La perspective intérieure choisie par Irmgard Keun pour raconter l'histoire de son héroïne n'est pas simulée. Si le cas de Doris sert d'avertissement, c'est tout au plus face au pouvoir dévastateur d'une société patriarcale où les femmes ne sont perçues que comme des objets sexuels. Par contraste, l'*amoralité* de cette *pícarra* est, en fait, moralement *justifiée* : « Coucher avec un étranger, qui ne vous concerne pas, et pour rien du tout, ça rend une femme mauvaise. Il faut toujours savoir pourquoi. Pour de l'argent ou par amour » (p. 74). Dans le roman de Keun, l'inévitable thème de la femme seule aux prises avec une grossesse non désirée ne se veut pas un appel à la chasteté, mais à l'esprit de solidarité entre femmes. Une inconnue chez qui Doris trouve refuge à Berlin

était sur le point de mettre au monde son premier enfant. Nous nous sommes dit bonjour, et aussitôt tutoyées, parce nous savions déjà toutes les deux, sans rien nous dire, que ce qui arrivait à l'une pouvait aussi bien arriver à l'autre (p. 89).

Le passage, si fréquent dans le roman picaresque classique, de la critique de la société à

une critique métaphysique de l'organisation du *monde* est réfracté ici sous l'angle de la femme et de l'éros. Encore enfant, l'héroïne constate : « en quoi est-ce que le bon Dieu peut bien vous concerner quand on en est encore à se demander comment se fabriquent les enfants » (p. 134). Et plus loin, une remarque blasphématoire — « C'était le réveillon [de Noël]. Tout n'est que saloperie » (p. 159) — est suscitée aussi bien par un échec amoureux que par un constat : « Quelle saloperie que notre monde » (p. 239). Seul un amour véritable pourrait faire cesser le tourment et l'errance de la *pícarra*. Par deux fois la chose semble près de se produire, mais se révèle après coup illusoire : « nous ne méritons peut-être pas cet amour, mais hors de l'amour il n'y a pas de chez-soi » (p. 248). L'absence de foyer, qui définit la situation de toutes les héroïnes picaresques, se répercute à tous les niveaux : sans patrie ni racines, nomade, esseulée et sans espoir, Doris ne trouve pas non plus son chez-soi dans l'amour.

L'écriture est son dernier recours. C'est par ce biais qu'elle essaie de saisir ce qui lui échappe dans l'existence : son individualité, sa singularité, son rêve de « briller » ; « je veux écrire une sorte de film parce que ma vie est comme ça et qu'elle le sera encore davantage » (p. 11). Cette vie est effectivement « comme au cinéma » de par sa configuration stylistique⁶. Le film que lui refuse la vie, Doris se l'écrit dans son livre. Le texte lui-même vient constamment refléter l'acte d'écriture.

6 Voir à ce sujet Volker Klotz (p. 260-271 et particulièrement p. 261), Monika Shafi, John M. Ritchie et Leo A. Lensing.

Lorsque Doris remet finalement le manuscrit presque achevé à son amant, elle suggère aux lecteurs réels, par son intermédiaire, un mode de réception bien défini : ce n'est que lue par un amoureux qu'une telle somme de malheurs peut trouver sa justification.

Ces passages occupent chez Keun la place de l'appel au repentir dans le roman picaresque traditionnel : ce qui, dans celui-ci, était retenu comme leçon, c'était l'exemple d'une vie à ne pas suivre ; dans celui-là, c'est la légitime défense de la marginale, la justification de sa contre-morale, bref l'affirmation de soi dans l'acte du récit.

L'enfance d'une *pícara*

Le roman suivant de Irmgard Keun, *Quand je serai grande je changerai tout* (*Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*), publié en 1936 alors que l'auteure était déjà en exil à Amsterdam, constitue d'une certaine manière la pré-histoire de *la Jeune Fille en soie artificielle* (voir Ritchie, p. 78). Le premier récit débutait par la vie d'une jeune fille de dix-huit ans dans une ville de province ; le second se termine au seuil de la puberté d'une jeune fille et avec son amour malheureux pour un chanteur d'opéra — on l'accuse pour cette raison d'être « une plante prématurément pervertie » (Keun, *QJ*, p. 185). Là, une vagabonde errait dans le tourbillon de la déclinante République de Weimar, ici une fille erre dans le Cologne de la fin de la Première Guerre mondiale et du début de l'après-guerre. Par rapport à *la Jeune Fille en soie artificielle*, le rôle de marginale est double-

ment accentué : l'héroïne et narratrice du deuxième roman est non seulement de sexe féminin, mais encore une enfant, qui prend de surcroît parmi les autres enfants la place d'une *dangereuse* marginale anti-bourgeoise, d'une « fille que les enfants ne devaient pas fréquenter » (mais qu'ils fréquentaient justement pour cette raison).

Comparer cette histoire d'enfance féminine aux masculines *Histoires de mauvais garnements* (*Lausbubengeschichte*) (1905) de Ludwig Thomas permet de percevoir non seulement les différences fondamentales entre d'anodines gamineries et une critique féroce et satirique de la société, mais aussi la structure picaresque du roman de Keun. *Quand je serai grande* dépasse de loin le registre des simples mauvais coups et compose un tableau d'époque à peine moins exhaustif que les confessions de *la Jeune Fille en soie artificielle*. L'héroïne d'Irmgard Keun est résolument plus proche du Oscar Matzerath de Günter Grass que du mauvais garnement bavarois de Ludwig Thomas. Elle voit le monde d'hommes de la fin de l'empire wilhelmien *par le bas*, avec le regard d'une *jeune fille* dont le père petit-bourgeois a fait faillite et risque de se retrouver dans les rangs du prolétariat. Elle s'oppose aux contraintes du rôle de femme pour lequel on veut l'élever et, par conséquent, aux vertus du militarisme wilhelmien et à l'idéologie petite-bourgeoise du travail. Elle résiste avec succès au discours de son entourage, suivant lequel « il faut quand même finir par [l']élever comme une jeune fille » (*ibid.*, p. 129). Ses modèles ne sont ni la tante

bigote ni la cousine maniaque brodeuse de coussins, mais une femme du bas-prolétariat et un vieil ivrogne du voisinage. Punie par les maîtresses pour son impudence, séparée de ses compagnes d'école, elle vit sa scène d'initiation picaresque dans la cour de l'école, alors qu'elle doit marcher « toute seule » (p. 10). Enfant d'une « génération perdue » (p. 76), avec une « nature de criminelle » (p. 143), elle est plainte en conséquence par les voisins et les bigots du clan familial.

Ses *délits* ne consistent pas seulement en de mauvais tours d'écolière et en petits larcins, mais également en crimes de lèse-majesté et en atteintes au moral des troupes, car tout en continuant de jouer à la guerre avec les garçons dans la rue, elle commence à saisir quelque chose de la réalité du conflit. Elle observe les travailleurs qui partent tôt le matin pour les fabriques de munitions ; elle voit des prisonniers de guerre français chez les paysans ; elle correspond avec des soldats au front et entend pour la première fois parler « des tanks et des montagnes pleines de réseaux de fil de fer et des prairies pleines de fil de fer barbelé » (p. 67). Elle rend visite à des blessés de guerre à l'hôpital et, avec une confiance encore toute naïve dans la bonté de l'empereur allemand, elle prend une grave décision. Inspirée par ce « gentil garçon respectueux de ses devoirs » dont avait parlé le professeur, et « qui avait écrit une lettre à l'empereur sur le sens du devoir et du travail » (p. 57), elle veut elle aussi lui écrire.

Et j'écris à l'empereur que j'ai parlé avec des adultes très intelligents qui pensent que la paix, c'est bien mieux que

la guerre et que de toute manière la guerre a maintenant assez duré, que c'est une cochonnerie, qu'en tant qu'empereur il doit quand même le savoir et qu'il faut qu'il soit toujours enfermé dans son château pour gouverner, mais que moi, je peux courir partout et entendre ce que les gens disent. Et le mieux serait qu'il abdique. Je ne sais pas ce que ça veut dire, mais un empereur sait tout et doit toujours apprendre plus que les autres hommes (p. 60).

Sa lettre est interceptée à Berlin et « le professeur Lachs et [son] père doivent aller tous les jours à la préfecture de police à cause de ces lettres » (p. 68). La narratrice passera pourtant de la parole aux actes. Un peu avant la fin de la guerre, elle attrape la scarlatine et refile à trois soldats en congé du front des taies d'oreiller infectées par les bacilles. Soustraits à leurs devoirs par la maladie, ils ont la vie sauve, ce qui vaut à la jeune fille d'être « préférée » par eux « au général Ludendorff et à l'impératrice » (p. 84).

On risque facilement de sous-estimer les implications de la critique sociale dans ces histoires friponnes si on ne voit pas que le comique naïf et la candeur de l'héroïne préparent l'isolement de *la Jeune Fille en soie artificielle*. La *structure* narrative du texte en témoigne également. Le sens et la cohérence du récit semblent assurés par deux grands fils conducteurs : l'histoire politique — de l'année 1917 et la fin de la guerre à la capitulation et à l'après-guerre — et l'histoire intime — de l'enfance au début de la puberté. L'ensemble est cependant atténué par le caractère anecdotique du récit, qui cesse d'évoluer et finit par stagner. Le message que livre le roman, c'est qu'il n'y a aucun changement à attendre dans les conditions décrites. L'autoritarisme

et l'hypocrisie continueront de prévaloir et la narratrice restera confinée à son rôle de marginale avec le seul recours d'imaginer et de raconter des histoires. C'est à partir de ce matériau que se constitue la *vagabonde* dont la *Jeune Fille en soie artificielle* contera l'histoire.

La vagabonde à Éleusis

L'histoire de type picaresque narrée dans les « Tag und Nachtstücke in Schwarz'scher Manier », une des parties centrales du roman *Einander Kind* (1990) de Barbara Frischmuth, est constituée par l'autobiographie d'une héroïne qui raconte, sur l'arrière-plan détaillé d'une époque, son enfance et ses années de jeunesse, ainsi que sa contestation du monde adulte en tant que monde d'hommes — une sorte de synthèse donc entre les personnages de Doris et de la « jeune fille que les enfants ne devaient pas fréquenter ». À partir des mêmes éléments et principes de construction que dans les histoires picaresques d'Irmgard Keun, ce roman se lit comme la tentative de formuler une réponse plus teintée d'espoir aux problèmes fondamentaux qui y sont traités et de trouver une issue à l'apparente aporie.

Vevi, l'héroïne picaresque de ce roman, ressemble à celles de Keun, comme si elles lui avaient servi de modèles. Elle a réussi à devenir actrice et c'est en *vagabonde*, au sens littéral du terme, qu'« elle partit donc traverser le pays » (Frischmuth, *EK*, p. 134). En 1988, cinquante ans exactement après l'*Anschluss*

de l'Allemagne fasciste et au beau milieu de la controverse sur Kurt Waldheim, elle fait une tournée de l'Autriche avec un répertoire composé de textes de « poètes brûlés ». Sur cette toile de fond contemporaine, elle raconte l'histoire de son enfance durant l'après-guerre. Comme les jeunes filles de Keun, elle a été sexuellement « précoce » (*ibid.*, p. 46) et peut raconter toute une série d'anecdotes aussi grivoises que tragi-comiques sur ses premières expériences sexuelles. L'éducation reçue dans un couvent n'a en rien contribué à son amélioration morale. Comme Doris, Vevi est la fille d'un alcoolique incapable d'affronter la vie qui s'est, selon toute vraisemblance, suicidé. Comme Doris, elle défend dans sa mémoire l'image de sa mère face à l'homme et au père.

Ce ne sont toutefois pas ses origines défavorisées qui vont entacher inéluctablement sa vie future, mais sa laideur naturelle. La physiologie de Vevi est toujours prétexte à moqueries. Cela l'écarte des autres enfants, fait d'elle une fille qu'ils ne veulent pas fréquenter. En parfaite analogie avec l'expérience initiatique vécue par les héros dans le roman picaresque, cette désillusion et cet isolement précoce lui apparaissent progressivement comme un « coup de chance » (p. 44) dont elle peut tirer parti : « la laideur [était] le problème [...] que je devais résoudre par l'intelligence, par la finesse, par l'éducation » (p. 170). C'est à cette « liberté de la laideur » (p. 44) qu'elle doit précisément les marques de son identité, à savoir sa pénétrante capacité de voir au-delà des apparences

et d'apprécier la situation sociale et psychologique des autres⁷, le sentiment de sa propre valeur et un talent pour inventer des histoires. En effet, Vevi adore, autant que les héroïnes d'Irmgard Keun, raconter des histoires sans trop se préoccuper de leur véracité ; elle y trouve justement sa part de liberté. Quand, se rappelant son passé, elle songe au pouvoir libérateur du récit et du mensonge, elle les voit comme des moyens de protéger son autodétermination et d'assurer sa supériorité sur le monde des adultes, de l'école et des hommes (p. 90).

Jusqu'ici, Vevi fait figure de *pícara* moderne vivant dans l'Autriche de 1988. Elle se démarque tout au plus de celles qui l'ont précédée par son niveau de conscience féministe. Mais le roman de Barbara Frischmuth va beaucoup plus loin : il concrétise, à ce qu'il me semble, l'achèvement, la critique et le dépassement simultanés du roman de *pícara* — et, de surcroît, dans une perspective féministe.

En effet, les aventures picaresques de Vevi ne représentent qu'un des fils conducteurs de la trame de *Einander Kind*. Ce fil est lié au récit du destin de deux autres femmes : Trude, une veuve atteinte du cancer, et Sigune, depuis longtemps abandonnée par son mari. Ces trois histoires de femmes sont racontées parallèlement ; chacune a son ton propre et sa perspective. Le lien entre les trois histoires

n'est pas explicite, il émerge peu à peu. Trude est à rapprocher de la tante lointaine dont Vevi se souvient parfois vaguement ; Sigune, secrétaire de Vevi, a autrefois travaillé avec Trude. Le processus narratif renforce aussi cet enchaînement de facteurs externes : un étroit réseau de leitmotive, d'allusions et de mises en abyme fait en sorte que chacune des trois histoires se réverbère dès le début dans les autres. Le lecteur ne s'en rend pas immédiatement compte ; c'est au fil de la lecture que le roman révèle sa composition polyphonique. Comme chacun des trois récits traite du souvenir et de la persistance du passé dans le présent, cette polyphonie repose sur une structure temporelle extrêmement complexe. À différents niveaux du texte se prépare ce que le chapitre final va réaliser : la conjonction explicite des personnages, des souvenirs et des époques. Le thème effectif et le principe de composition du roman résident dans cette *fusion*. D'une part, il s'agit de la rencontre de *personnes* qui essaient de se comprendre et de comprendre les autres en échangeant et en partageant des souvenirs personnels indissociables de la guerre, de la résistance et de l'après-guerre, et qui se reconnaissent, en même temps que le lecteur, une appartenance commune ; d'autre part, il s'agit d'une fusion des *époques*. Par delà la linéarité du récit, on discerne dans la dernière partie le mouvement circulaire du mythe. Les réflexions réitérées

7 Un trait que l'on retrouve déjà chez les marginaux représentés dans la tradition picaresque. « Tous m'appelaient *la Tzigane* » (Frischmuth, *EK*, p. 123). Quand Vevi grandit, elle demande qu'on lui raconte la déportation des Tziganes et des juifs dans les camps de concentration (*ibid.*) ; à l'âge adulte, elle joue le rôle d'une Tzigane dans un film tourné pour la télévision sur les camps de concentration (p. 156). L'association de la *pícara* et de la Tzigane apparaît déjà dans la *Courasche* de Grimmelshausen.

de type métaphysique sur la permanence de la durée dans le changement trouvent donc leur traduction dans la fable au même titre que le désir de dépasser l'isolement dont ont souffert, chacune à sa manière, les trois protagonistes.

Le titre « Éleusis » donné à la dernière partie indique que ces deux dynamiques distinctes sont en réalité conçues comme les deux aspects d'un même processus. Sigune y fait allusion au cours d'une conversation avec Vevi, tout de suite après la mort de Trude :

J'ai lu un jour quelque chose au sujet de ces deux déesses grecques, Déméter et Coré. Déméter est la mère et Coré la fille. Mais Hadès enlève Coré qui devient alors Perséphone, déesse des Enfers. Alors, dans ces mystères de [...] Éleusis, [...] Déméter et Coré deviennent purement et simplement interchangeables en la personne de Perséphone. L'une joue le rôle de l'autre et inversement. [...] on ne peut pas rester toute une vie l'enfant de quelqu'un. Il faudrait pouvoir être réciproquement enfant et mère (p. 212-213).

Ce résumé apparemment naïf du mythe est actualisé dans le texte, par-dessus la tête des personnages pour ainsi dire. Quand Vevi s'accorde à bon droit le mérite d'avoir recueilli une Sigune esseulée, comme une mère son enfant, elle ne s'est pas encore rendu compte — contrairement au lecteur — qu'elle aussi endosse le rôle d'un enfant face à la même Sigune. L'interchangeabilité des *fonctions* énoncée par le mythe est actualisée dans le texte, de telle sorte que, même dans des détails anodins, des personnages prennent imperceptiblement le rôle des autres. Enfin, sur le plan narratif, l'expérience mythique qui est faite du Temps se reflète dans le rapport des temps des verbes : dans le cours des réflexions expli-

citement psychologiques et métaphysiques et implicitement liées au changement de rôles, le temps passe du prétérit de récit au présent. À la transmutabilité déclarée de la mère et de l'enfant correspond le mouvement circulaire du temps ; les mystères d'Éleusis trouvent de cette manière leur écho dans le processus de narration.

Les conséquences de cette structure narrative sont énormes pour l'élaboration de la problématique du prototype de la *pícara*. L'enchevêtrement des aventures de Vevi, des hallucinations de Trude et du petit roman d'éducation de Sigune instaurent une distance par rapport au *je* picaresque de la narratrice. La vagabonde s'est trouvé un auditoire ; grâce à cette perspective élargie, son programme de survie fondé sur l'affirmation de soi, l'opiniâtreté et la force émerge beaucoup mieux que par le biais d'un simple portrait autobiographique. Au fil de la lecture, l'adhésion progressive de la *combattante solitaire* picaresque à une nouvelle communauté s'avère un véritable processus d'affirmation, dont la conclusion est marquée par ce rêve que Barbara Frischmuth, dans *Traum der Literatur*, a décrit comme étant « le rêve féminin », le « rêve d'être réciproquement enfant » : le mythe d'Éleusis (Frühwald, p. 115-122).

La *pícara* exemplaire

La renaissance du roman picaresque féminin, telle qu'illustrée dans cet article à partir des textes de Keun et de Frischmuth, semble ainsi en être arrivée à une fin « idéale » du genre. Dans cette nouvelle constellation litté-

raire, le roman de *pícara* ne défend plus l'ordre patriarcal des rôles sexuels en donnant l'exemple de dissidentes picaresques nées de l'imagination des hommes, mais est désormais écrit par des femmes dans une intention résolument émancipatrice. Le genre traditionnel a donc subi une inversion de ses catégories morales habituelles. Les héroïnes picaresques ne figurent plus comme des exemples à ne pas suivre. Au contraire : elles ne sont plus des caricatures, mais des modèles.

Le rôle que jouent ces textes dans la prise de conscience féminine transparaît dans leur réflexion sur le processus même de l'écriture. En effet, c'est en *racontant* que les héroïnes acquièrent une distance par rapport à elles-mêmes et à leurs conditions de vie, distance préalable à leur émancipation intérieure et extérieure ; c'est en étant *narratrices* qu'elles

reconnaissent et affirment leur individualité et leur autonomie. Cette affirmation de soi parvient à franchir les limites du genre picaresque dans la mesure où elle dépasse la simple négation des rôles sexuels préétablis et pose de nouvelles catégories de la *féminité* qui lui sont propres. Par le mélange des procédés formels de la narration picaresque et du roman d'éducation que tente *Einander Kind*, et par l'élargissement de la perspective individuelle de l'autobiographie picaresque à celle, plurielle, de la narration d'un *groupe*, une nouvelle forme de récit *féminin* semble en train de se créer, et qui n'a pas non plus négligé de puiser dans la tradition picaresque ce que les critiques reprochent souvent à la « littérature féminine » d'oublier : l'ironie, la légèreté, l'humour.

Traduit par André Desilets

LE RETOUR DES HÉROÏNES PICARESQUES DANS LE ROMAN ALLEMAND

Références

- ARENDT, Dieter, *Der Schelm als Widerspruch und Selbstkritik des Bürgers. Vorarbeiten zu einer soziologischen Analyse der Schelmenliteratur*, Stuttgart, Klett-Verlag, 1974.
- ARNOLD, Herbert A., « Die Rollen der Courasche. Bemerkungen zur wirtschaftlichen und sozialen Stellung der Frau im siebzehnten Jahrhundert », dans Barbara Becker-Cantarino éd., *Die Frau von der Reformation zur Romantik*, Bonn, Bouvier, 1980, p. 86-111.
- BAADER, Horst, « Typologie und Geschichte des spanischen Romans "Goldenen Zeitalter" », dans *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, 10, *Renaissance und Barock II*, Francfort-sur-le-Main, 1972.
- BJORNSON, Richard, *The Picaresque Hero in European Fiction*, Madison, University of Wisconsin Press, 1977.
- BRENNER, Peter J., postface de Jacques le Pensif, *Merkwürdiges Leben einer sehr schönen und weit und breit gereisten Tirolerin, nebst vielen andern anmutigen Lebens- und Liebesgeschichten*, Hubertus Rabe éd., Francfort-sur-le-Main/ Berlin/ Vienne, Ullstein, 1980, p. 176-186.
- CASTRO, Américo, « Perspektiven des Schelmenromans », dans Helmut Heidenreich éd., p. 119-146.
- DETERING, Heinrich, « Der Landstörtzer Michel Haas. Picaresches Erzählen im bürgerlichen Realismus », dans *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, Braunschweig, 1986, p. 83-106.
- FRISCHMUTH, Barbara, *EK = Einander Kind*, Salzburg, Residenz-Verlag, 1990.
- — —, *Traum der Literatur - Literatur des Traums*, Salzburg/ Vienne, Residenz-Verlag, 1991.
- FRÜHWALD, Wolfgang, *Der Traum, "einander Kind zu sein". Über die Erzählerin Barbara Frischmuth*, Salzburg/ Vienne, Residenz-Verlag, 1991.
- GUILLÉN, Claudio, « Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken », dans Helmut Heidenreich éd., p. 375-396.
- HEIDENREICH, Helmut éd., *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 163), 1969.
- HOFFMEISTER, Gerhart éd., *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext*, Amsterdam, 1987.
- JACOBS, Jürgen, *Der deutsche Schelmenroman*, Munich/ Zurich, Artemis, 1983.
- KEUN, Irmgard, *Das kunstseidene Mädchen*, Düsseldorf, Claassen-Verlag, 1979 [1932].
- — —, *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*, Düsseldorf, Claassen-Verlag, 1979 [1936].
- — —, *JF = la Jeune Fille en soie artificielle*, Dominique Autrand trad., Paris, Balland, 1982.
- — —, *QJ = Quand je serai grande je changerai tout*, Michel-François Demet trad., Paris, Balland, 1985.
- KLOTZ, Volker, « Forcierte Prosa. Stilbeobachtungen an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit », dans *Dialog. Festgabe für Josef Kunz*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1973, p. 244-271.
- KRECHEL, Ursula, « Irmgard Keun, die Zerstörung der kalten Ordnung », dans *Rowohlt Literaturmagazin*, 10 (1979), p. 103-128.
- LENSING, Leo A., « Cinema, Society and Literature in Irmgard Keun's *Das kunstseidene Mädchen* », dans *The Germanic Review*, 4 (1988).
- MINGUET, Charles, *Recherches sur les structures narratives dans le « Lazarillo de Tormes »*, Paris, 1970.
- RITCHIE, John M., « Irmgard Keun's Weimar Girls », dans *Publications of the English Goethe Society. New Series*, LX (1991), p. 63-79.
- ROSENSTEIN, Doris, *Irmgard Keun. Das Erzählwerk der dreißiger Jahre*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1993.
- RÖTZER, Hans Gerd, *Picaro - Landstörtzer - Simplicius. Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- SCHÖNE, Albrecht, *Der Hochstapler und der Blechtrommler. Die Wiederkehr der Schelme im deutschen Roman*, préface de Rainer Gruenter, Wuppertal (Wuppertaler Hochschulreden, 1), 1974.
- SHAFI, Monika, « "Aber das ist es ja eben, ich habe ja keine meinesgleichen". Identitätsprozeß und Zeitgeschichte in dem Roman *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun », dans *Coll. Germ.*, 21 (1988), p. 314-325.
- VELMELUND, J., *Frauenverachtung, Frauenfaszination*, thèse de doctorat, Odense, Odense Universitet, 1986.